OPERĂ CU ANDREI ŞERBAN LA VIENA ŞI ALEXANDER HAUSVATER LA BUCUREŞTI

(Costin Popa – 22 martie 2007)

Nu m-aş fi gândit să asociez cele două noi producţii lirice văzute la interval de o săptămână – **MANON** la Opera de Stat din Viena şi **TRUBADURUL** la Opera Naţională Bucureşti – dacă similitudini de concepţie regizorală nu m-ar fi surprins.

Nu m-aş fi gândit să detaliez idei înrudite, distinse atât la Andrei Şerban cât şi la Alexander Hausvater, dacă rezultatele n-ar fi fost – în proporţii radical diferite, punctuale la primul, masive la celălalt – agresarea şi chiar parodierea muzicii lui Massenet, a lui Verdi.

Nu m-aş fi gândit să leg cele două montări – aparţinătoare unor scene atât de deosebite ca prestigiu şi potenţe – dacă numitorul lor comun n-ar reprezenta un trend pe care l-aş numi „manierism regizoral contemporan”.

Desigur, nu poate fi vorba de o pastişă a unui regizor vizavi de celălalt, ambii sunt personalităţi puternice care, iată, la început de martie 2007, au produs concomitent două mizanscene de operă, la 1000 de km depărtare unul de altul, dar cu evidente apropieri în alura unor clişee.

Trebuie notat de la bun început că, în mod categoric, punerea în pagină a fost favorizată de marea experienţă în teatrul liric a lui Andrei Şerban, în comparaţie cu debutantul în gen, Alexander Hausvater. Spectacolul vienez are echilibru, coerenţă şi fluenţă narativă.

La Bucureşti, aglomerarea inflaţionistă de idei, aruncarea lor cu ghiotura pe tejghea, impresia de „ultima masă” dinaintea morţii, crează nebuloase imagistice care lasă muzica pe un inacceptabil plan marginal. De fapt, a fost clar că Hausvater a dorit ca spectatorul să fie atras mai mult de efectele scenice decât de sunet, mişcarea pe platou a cântăreţilor a fost redusă la minimum şi de multe ori numai în preajma rampei. Dacă la conferinţa de presă ce a precedat premiera, sintagmele „am avut un mare inamic – muzica” şi „pauzele de pe portativ sunt mai muzicale decât notele” aruncate de regizor, mi s-au părut glume de prost gust, realitatea a confirmat că Hausvater vorbea chiar serios. Foarte trist!

Agresivitate şi parodiere

Numitorul comun pe care îl observam a avut câteva componente esenţiale.

Utilizarea proiecţiilor pe fundal şi pe cortină, domoale şi sugestive la Andrei Şerban (un Paris pastelat şi, la final, agitaţia unor vegetaţii răscolite de furtuni – inspiraţie de generic a lui David Lynch la serialul **Twin Peaks**, a unui ocean tălăzuit ce lasă loc apoi infinitului astral iluminat de Lună), capătă la Hausvater, prin efecte vizuale abstracte similare programului de computer Windows Media Player, orbitoare şi deranjante luminozităţi (lighting design şi proiecţii video – Lucian Moga), agresivităţi de mişcare, violenţe coloristice respingătoare, deconcertante.

Unii tempi din cele două partituri, în special **Allegro agitato**, **Allegro** sau **Allegretto animé**, îi inspiră pe cei doi regizori la aberante mişcări dansante, în ritmuri exploatate exacerbat şi total

inoportun, comentând parodic trama şi aruncând în derizoriu esenţa discursului melodic. La **Manon**, mă refer în mod precis la „dansul” halucinant – revuistic al călătorilor din gară sărind peste bagaje, ca şi la unduirea cadenţată, provocatoare, a şoldurilor călugăriţelor de la Saint Sulpice, tulburate de prezenţa tânărului abate des Grieux.

Pentru **Trubadurul** (coregrafia şi mişcarea scenică – Mălina Andrei), sunt obsedat de dansurile aiuritoare pe cavatina Leonorei, în care personaje amalgamate, cupluri incluzând lesbiene, animale chiar, „profită” în mod absurd de ritmurile care, în orice caz, exprimă cu totul alte esenţe. Nu mai vorbesc de majoretele (!?!) ce baletează total deplasat pe terţetul final al primului act. La Hausvater, parodierea sfidătoare merge mai departe şi doar două rememorări sunt concludente: dublarea tinerilor miri, Leonora şi Manrico, cu personaje groteşti cocoţate pe picioroange, el manipulând un joben uriaş, ea trăgând un văl interminabil sau, mai înainte, în tabloul „ţiganilor”, prezenţa unui Mesager în... cârje când Manrico, sub imperiul urgenţei, îi cere **Veloce scendi la balza... Vola... (Rapid, coboară-n vale... Zboară...)**. Da, Hausvater râde, râde de o banală replică, până la urmă râde de noi şi de tot!

Regizorul **Trubadurului**, în goana după acumularea cu orice preţ de cadre, amestecă elemente naturaliste cu simbolismul – predominant în viziunea sa. Mă gândesc numai la scena biciuirii lui Manrico de către un torţionar cu bicepşii la vedere, contrapusă mai apoi, în tabloul următor, celor opt umanoizi (suflete de martiri din temniţele Contelui de Luna) cu reflexe luminoase... esofagiene ca ale unor radiografii gastrice.

Explicaţiile pleonastice ale textului şi muzicii, abundă la Hausvater (cel puţin pe povestirile lui Ferrando şi Azucenei ni se prezintă istoria înlocuirii copilului, blestemul etc. şi, vezi Doamne, ca să nu ne încurcăm de tot, un scutece este alb, celălalt negru!). Pe cale de consecinţă a fost nevoie şi de introducerea în distribuţie a unor personaje imaginare, pantomimice, precum Tatăl Contelui de Luna, Azucena în diverse stadii... evolutive, o Doică şi chiar un Verdi care migrează fără rost prin scenă. Chiar la intrarea publicului în sală, aceştia – plasaţi în lojile avanscenei sau pe un practicabil peste fosă – comunică între ei printr-o gestică ermetică, în timp ce la difuzoare se anunţă bilingv şi sentenţios „Închideţi telefoanele mobile... etc.!” De tot hazul!

La Viena, nici Andrei Şerban nu a fost străin de exprimări pleonastice. Era oare necesar ca bătrânul Conte des Grieux să-şi ilustreze discursul şi să-i aranjeze fiului rebel o... „vedere” cu o posibilă consoartă în parloir-ul mănăstirii?

Transpunerile acţiunilor pot fi acceptabile şi uneori chiar dorite, dacă se intenţionează înlăturarea colbului unor epoci îndepărtate, adesea greu identificabile prin sensibilitatea şi percepţia de astăzi. Şerban mută acţiunea lui Massenet din 1721 în Parisul anilor '50 ai secolului trecut (poate chiar 1954, dacă judecăm după afişul filmului **La Comtesse aux pieds nus** – Ava Gardner, Humphrey Bogart – ce domină tabloul fost „Cours-la-Reine” şi devenit Place Pigalle cu al său Moulin Rouge din apropiere. La fel, Hôtel de Transylvanie se transformă într-un subsol tenebros de bar sordid, cadraj bine descris de acel **Allegro moderato mystérieux** notat de compozitor în debutul de act... A fost momentul cel mai realizat de scenograful Peter Pabst, cu perspective în oglindă ale meselor de joc amplasate într-un plan şi mai adânc.

La Hausvater, atemporalitatea este evidentă, de la costume clasice stilizate, trecând prin coafuri punk (cea a Contelui de Luna trimite direct la Rod Stewart) şi până la spadele gen Luke Skywalker, concepute de George Lucas în **Star Wars**. Mixtum compositum derutant şi iraţional.

Partea plină a paharului

Există în montarea lui Alexander Hausvater câteva momente memorabile, antologice – aş risca termenul, chiar în asemenea context. Sunt produsele propriei sale mâini de regizor care are dorinţa şi forţa de a elimina schematismele şi statismele. Primul tablou al actului al doilea, scena „ţiganilor”, pulsează de viaţă şi veridicitate, o curte a miracolelor în care euforia este fără margini. Minunat! Felurite tipologii de personaje pitoreşti populează platoul, de la acrobaţi la invalizi, de la cerşetori la meşteri făurari, de la fustangioaice la prostituate. O lume de un colorit divers în care semnatara costumelor, Viorica Petrovici, îşi exersează imaginaţia, întotdeauna efervescentă. Tot reputata artistă, în calitate de autoare a decorurilor, construieşte – ca bază a montării – un fundal mozaicat în care planurile glisează, se descoperă, se transformă, fără umbră de simetrie sau imobilism. Acolo îşi găseşte locul simbolul blestemului, o Azucena în straie roşii fluturânde ce ţine eroii sub vraja ei. Scena mănăstirii, cu vitraliile-i multicolore, cu siluetele călugăriţelor înveşmântate în alb, este o capodoperă picturală în care „super – luptătorii” lui Manrico (ţiganii cu mâinile goale din curtea miracolelor) sunt opozanţii zalelor grele ale războinicilor Contelui. Două frumos stilizate şi uriaşe siluete de cavaleri în armuri coboară din înalturi, întregind plastica tabloului. Păcatul a venit din efectele pirotehnice pe care Hausvater a simţit nevoia să le producă, ducând scena către un festivism de natură fals – hollywoodiană. Acelaşi procedeu prin care încheie şi opera, dinamitând turnul închisorii şi... pe noi odată cu el.

Fără să lucreze prea mult la profilurile personajelor (poate şi... fizicul interpreţilor l-a împiedicat), regizorul propune doar Contelui de Luna un contur aparte: nobil degenerat, convulsiv – contorsionat, maladiv – obsedat, ros şi chinuit de frământări, de contradicţii. Ştefan Ignat a redat cu mare talent tot acest evantai complicat de sentimente.

La Viena, dorind concentrarea pe miezul acţiunii, Şerban a eliberat mult platoul, manevrând personaje în faţa cortinei închise, coborând coriştii pe jumătate în fosă şi chiar amplasând în scenă doar câteva manechine-simbol, în jurul cărora pivotează actorii – cântăreţi. Regizorul reuşeşte cadre memorabile – nici nu era greu cu o actriţă de talia Annei Netrebko – dar şi construieşte personaje veridice, compoziţii de expresii şi atitudini de mare consistenţă. Grupajele în jurul lui Manon cu Poussette, Javotte, Rosette (excelentele Simina Ivan, Sophie Marilley, Juliette Mars), relaţionarea incestuos sugerată a eroinei principale cu vărul proxenet Lescaut, vivacitatea scenelor Cours-la Reine şi Hôtel de Transylvanie (am folosit titulaturile din libret), actul final cu siluetele cocârjate ale fetelor deportate, ca sa nu mai vorbesc de complicatul traiect al cuplului Manon – des Grieux de la eroticul dezlănţuit la tragicul cutremurător sunt reprezentări pe deplin reuşite. Impresionant a fost şi momentul morţii lui Manon, transpunere în mişcare a ultimei replici a delirantei Violetta din **Traviata** verdiană **(In me... rinasce... insolito vigore! Ma io ritorno a vivere...**). Manon, Violetta, două fiinţe chinuite ce pleacă din viaţă fix în clipa reîntoarcerii la dragostea pură! Sunt doar câteva secvenţe... Cu mijloacele simple dar profesionale ale actoriei, cu ochi de regizor expert, Andrei Şerban face în producţia vieneză teatru pe muzică, niciuna din arte nefiind frustrată.

Anna Netrebko şi Roberto Alagna, doi măiaştri

Hotărât lucru, pe eşichierul liric actual, Anna Netrebko este actriţa de geniu, dublată de o excelentă cântăreaţă iar personajul Manon îi este de-acum, în spectacol, rolul – semnătură. Pornind de la imaginea intens sexy pe care i-a rezervat-o Andrei Şerban, dar nu numai în jurul acesteia, soprana ruso-austriacă înfăţişează o diversitate atât de mare de expresii şi trăiri, încât stupefiază. Şarmantă, delicată, visătoare, perfidă, graţioasă, senzuală, cu scântei în ochi, tandră, subtilă, provocatoare, felină, emotivă, răscolită de sentimente contradictorii, labilă, disperată, pierdută dar, în acelaşi timp, intens poetică. **Voyons, Manon, plus de chimères** are trista limpezime a cântului instrumental, arietta **Adieux, notre petite table** rămâne o bijuterie: între braţele, în mâinile şi prin degetele Annei Netrebko, patul, masa, un pahar parcă prind viaţă şi participă la emoţia, la surâsul trist al lui Manon. La fel, **N'est-ce plus ma main... N'est-ce plus ma voix?** din duetul cu des Grieux (scena St. Sulpice) vibrează de şoaptele, mângâierile şi inflexiunile vocii sopranei. Spectaculozitatea şi strălucirea ariei cu gavotă, a ariei din actul al IV-lea, au adus spectaculozitate şi strălucire cu note înalte glorioase. Sunt numai câteva decupaje. La Viena, Anna Netrebko a conferit lirismului fermecător al vocii, un rafinament sporit.

Glasul însorit, radiant al lui Roberto Alagna (Cavalerul des Grieux) s-a îngemănat la perfecţiune cu cel al eroinei titulare. În partiturile franceze, un teritoriu de excelenţă al tenorului, Alagna a adus întotdeauna căldura mediteraneană a unei pasiuni debordante, răvăşitoare. Acum, parcă mai mult ca în alte ocazii, repertoriul actual al artistului, îndreptat către partituri italiene de factură spinto, i-a picurat în glas şi mai mult elan, şi mai mare explozie pătimaşă. Alagna a rămas acelaşi fin colorist (**Visul** din actul secund are atmosferă şi pluteşte în abur ireal, „repriza” din final **N'est-ce plus ma main que cette main presse?** are tente **doloroso – piangendo** – o specialitate a tenorului), emoţia este maximă, dăruirea totală, acutele umplu dominant spaţiul auditiv.

În distribuţie, bune performanţe au venit şi din partea lui Adrian Eröd (Lescaut), Ain Anger (Contele des Grieux), Simina Ivan (Pousette). Pentru alte roluri, trebuie menţionaţi îndeosebi Michael Roider (Guillot de Morfontaine), In-Sung Sim (Brétigny).

Stăpân pe baghetă şi pe discursul melodic al lui Massenet, dirijorul Bertrand de Billy a mobilizat – fără menajamente pentru solişti – forţele Orchestrei Operei de Stat din Viena, cu sunet „gras”, somptuos şi **Streich** de referinţă, în care s-a distins un extraordinar solo de violoncel.

Distribuţie echilibrată

La Bucureşti, din cea de-a treia reprezentare a noii producţii cu **Trubadurul** (singura văzută integral), am rămas cu buna impresie a prestaţiei mezzosopranei timişorence Lucia Papa (Azucena), o voce autentic verdiană, pozată tehnic ideal, curată şi penetrantă fără excese, cu sunete grave de consistenţă şi efect tulburător. Faptul că se află în a doua parte a carierei, se simte pe alocuri într-un anume vibrato, în special în secţiunea înaltă a registrului.

Glasul bogat rezonant al baritonului Ştefan Ignat (Contele de Luna) a impresionat îndeosebi prin angajamentul dramatic, într-adevăr formidabil, mai mult decât prin desenarea pasajelor de linie.

Pentru vocalitatea Silviei Sorina Munteanu, rolul Leonora este o opţiune potrivită. După un început prudent, soprana a expus cu largheţe potenţialul său **lirico-spinto**, agrementat cu efecte de **pianissimo** bine dozate (poate lanţul acestei ţesături înalte tipic verdiene putea fi neîntrerupt **dolce**

e leggiero în aria **D'amor sull'ali rosee**) şi bună expresivitate a frazării în cabaletta **Tu vedrai che amore in terra**. Unele stridenţe în acutele **forte** s-au făcut simţite aleator.

Aşteptat cu interes, tenorul Kamen Chanev (Manrico) nu a mai repetat prestaţia meritorie din **Manon Lescaut**. Împovărat de expresii şi izbucniri veriste, artistul bulgar a cântat serenada din primul act fără eleganţă, cu sunete „deschise", distonând uneori chiar, deşi Si bemol-ul a avut forţa şi strălucirea unei voci eroice de calitate. De fapt, zona Sol – La – Si bemol a tenorului este punctul său de rezistenţă, care nu este exploatat în restul registrului printr-o nuanţare variată, cântul său apărând uniform şi rece pe ansamblul partiturii. Impetuosul slancio este prezent dar atacurile moi de sunet îi sunt necunoscute (**Alcuno, ti rassicura...** din actul al IV-lea este doar exemplul ales la întâmplare). Chanev a avut ambiţia să abordeze celebra stretta **Di quella pira** în tonalitatea originală, dar Do-urile sale acute pierd din focalizare şi strălucireiar efortul poate să-l coste în viitor. Un moment-cheie puţin convingător!

Calificative bune revin basului Horia Sandu (Ferrando cu aplomb şi incisivitate), tenorului Vlad Miriţă în episodicul rol Ruiz, posesor al unui glas de calitate cu înveliş preţios (evoluţia tânărului trebuie urmărită cu atenţie), ca şi mezzosopranei Sidonia Nica (Ines, camerista Leonorei, despre care ni se sugerează a nu avea o relaţie tocmai simplă şi nevinovată cu... Contele).

În fosă, Iurie Florea a condus alert, subliniind îndeosebi pasajele de intens dramatism. În fond, nici montarea n-avea cum să-l inspire introspectiv. Corul Operei Naţionale Bucureşti a purtat, ca întotdeauna, sigiliul de excelenţă al maestrului său, Stelian Olariu.

La Bucureşti, regia de operă, încotro?

Iată o temă la care prima scenă lirică naţională trebuie să reflecteze foarte serios în ceea ce priveşte calea de urmat în stilul mizanscenelor, ce fixează în fond profilul teatrului. Desigur că un nou **Trubadur** era necesar pentru simplul fapt că istorica montare a lui Jean Rânzescu se degradase fizic, nicidecum moral. Dar a-l înlocui cu o versiune nefuncţională, care îl minimalizează pe Verdi, apare de neacceptat. Aşa s-a petrecut şi cu anterioara premieră, **Flautul fermecat** de Mozart, la care vechea montare – deloc perimată, semnată Wedekind/Riber – a fost înlocuită cu o versiune semiscenică, lipsită de fior şi mesaj, cu penibile silabiseli ale prozei în germană. Deocamdată, la Operă, noile producţii au aplicat în mod eronat dorita noţiune de modern. Banii s-au dat. Rămânem neîndoios cu acest **Trubadur**, cu acest **Flaut fermecat**. Pentru câtă vreme? În orice caz, neştiind când şi cum să se oprească, Alexander Hausvater a trecut tangent la un mare spectacol. Mai poate repara cineva, ceva? N-ar fi simplu, dar nici imposibil...